

**THE SOUTH OF THE NORDIC ARCHITECTS**  
**TWO VIEWS OF SIENNA. A PROMENADE THROUGH VISION**

Let us take, for example, a couple of views of the Piazza de Campo in Sienna. The first is a black and white photograph, taken in 1914 by the Swedish architect Erik Gunnar Asplund, during his voyage to Italy. The frame is horizontal. What can we recognize from it? Not much, at first. We know, passing over Asplund's drawings one after another, that it must have been taken between the fourth and eleventh of April. And we know this because in an annotation of the fourth, below some sketches of religious gold- and silver-work and countryside villas, one can read an inscription that begins "...pa vagen Chiusi-Siena....," or, "In the road between Chiusi and Sienna...." One week later, on the twelfth, Asplund is in San Gimignano, among its high towers. Thus, it is a photo from the Spring of 1914. Perhaps it is the eighth of April, because all the drawings of the Palazzo Pubblico in his appointment book mark the same date. The view is taken with the Palazzo Pubblico on the left, looking west. It appears to be a cloudy day, so there are hardly any shadows. The faces

in the foreground are scarcely seen darker; yes, the sun is neither low nor high, a bit on the shoulder, it has not crossed into the southern sky... it is the early morning. It is strange, because there is hardly anyone in the plaza; only a few rambling children and women leaning in the doorways, with large white aprons. In the upper part of the plaza, the area is more illuminated, without contrasts, with that light that escapes from between the clouds, struggling, on a stormy day before the summer, when the first heat arrives. Behind, in the background, one can see the tower of the Duomo. There is a funeral party crossing the square in the foreground. They go lightly, because the last one has been left behind. Those that carry the coffin walk towards the back, as though containing the impulse of the powerful slope of the plaza. Those that precede the train, carrying the lanterns, lean forward; they have already left the sloping area. One of them turns towards the camera. Asplund is in front of the Palazzo, perhaps drawing the tower of Mangia. He sees the party coming, and from mid-height, continues with the camera. For that reason, the party is in the center of the image. He waits until the plaza can be seen completely. The coffin is adorned and

those who carry it are draped with tunics and hoods. The eighth of April 1914 was a Wednesday: perhaps it was not a funeral party, but a group of men preparing for the processions of holy week. The day before leaving for Sienna, Asplund writes, "From the parapet of the walls of the high part of Perugia, I can see below, over the roofs of the low city, into the strange brilliance of the sun's setting. The call to vespers chimes from the church tower and from some place in its interior surges a serene hymn, ascending to the skies. The walls of the lower city tightly and securely encircle all of the houses ascending rapidly to the hills' crests, and crossing the main gate, the road slips cautiously into the valley, meandering strangely, visible for a great distance until it disappears between the hills; a man reaches the city with his ass, returning home that night. And far away, the hills of Umbria, with a solitary tree here and there, cutting contours in the afternoon background, exactly like in the paintings of the old Perugian masters. At my back must be all of the citizens of Perugia interchanging words in the plazas and in the streets. The evening is tranquil. Are they going to shut all the gates of the city? This is a city of

**EL SUR DE LOS ARQUITECTOS NÓRDICOS. DOS VISTAS DE SIENA, Y UN PASEO POR LA MIRADA** luis moreno mansilla



a thousand lodgings and many are the people who work, love and die here. Outside the walls of the city are the cemetery and the meadows and the hills and the mountains, from which the water flows towards the sea. And, above it all, is the sky, dark and somber now, but radiant again with tomorrow morning's sun. How strange it is, with all the people that have reunited in these four or five tiny cities, visible from afar, each located on its own hill, where they are just beginning to light their lamps, "in a vain attempt to keep the darkness within bounds!" It is a state of animation slightly melancholic, of Holy Week. A moment of reflection, "... in a vain attempt to keep the darkness within bounds...." Perhaps there are moments that leave an indelible trace, and this lightly concave rise (divided in Campos, a word not at all casual), reappears in the entrance to the chapel of the Stockholm cemetery, with the suave inclination that allows the water to run into the church, and in which one stops carrying, at the same time with a feeling of inevitability, in the direction towards death, moving one's body backwards in fear, but also as if the ground were helping, like an arm in the shoulder of this sad pilgrimage. The architecture simulates nature,

just as in the plaza of Sienna, where nature simulated architecture. Here, also the landscape in the background is calming. One feels as though in a cradle, thoughtful, finding at one's feet a small carpet of stone, a labyrinth in which to trap thought. The second view of the Piazza del Campo is from 1951. Thirty-seven years have passed. It is called Piazza del Campo I and is a pastel drawing on paper, also horizontal, against which Louis Kahn struggled. The view is directed towards almost the same site as the previous one, towards the cathedral that appears in the background, with the Palazzo Pubblico to the left. To our back is East. The point of view is slightly higher, almost from the plaza's higher reaches. The bold shadows cross the plaza and give form to its concavity. It appears to be a hot day in summer. But it is not summer. Kahn was chosen to be an architect-in-residence at the American Academy in Rome, a little higher up than Gianicolo, in 1950, and arrived in Rome in the Autumn. And in the beginning of January 1951 he flew to Cairo with William Sippel, after waiting impatiently for a visa from the Egyptian government that never arrived. Thus, in reality, the drawing was

made neither in Sienna nor in 1950. It is the afternoon. The sun is low and shining from the West. One can not say that it is a drawing interested in precision; the palace in front should have seven turrets, and it has eight; there is a void in the grid. The architectural details have disappeared and the surfaces reclaim their protagonism. The color sienna, of the soil, predominates in the work. The shadows are an intense red. Kahn has another drawing of the plaza. It must be a later one because it is called Sienna II, or perhaps, in some way, it is the same drawing. The point of view is the opposite one, looking East, but the shadows are identical, corresponding to the same time of day. As in the previous drawing, the lines of the pavement and curvature of the shadows evoke the plaza's concavity, so feminine. The shadows make present what is lacking, completing in this second drawing the closing of the plan. They are a presence that exists through its shadow. The drawing has another point of intensity, of dramatism. Kahn knows the world of painting. He knows, as Leonardo says, that the shadows of oranges, when one looks at them fixedly, are blue. (In his first voyage to

Tomemos, por ejemplo, un par de vistas de la Piazza del Campo, en Siena. La primera es una fotografía en blanco y negro, hecha en 1914 por el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund, durante su viaje a Italia. El encuadre es apaisado. ¿Qué podemos conocer de ella? No mucho, en principio. Sabemos, repasando uno por uno sus dibujos, que debió ser tomada entre el cuatro y el once de abril. Y lo sabemos porque en un apunte del día cuatro, bajo unos bocetos de orfebrería religiosa y unas villas campestres se lee una inscripción que comienza: "...pã vagen Chiusi-Siena..." En el camino entre Chiusi y Siena... Una semana más tarde, el día doce, Asplund está en San Gimignano, entre sus altas torres. Así que es una foto de la primavera de 1914. Quizás del día ocho de abril, porque todos los dibujos del Palazzo Publico de su cuaderno de apuntes llevan esa misma fecha.

La vista está tomada dejando a la izquierda el Palazzo Publico, mirando hacia el oeste. Parece un día nublado, así que casi no hay sombras. Apenas se ven unos rastros un poco más oscuros en las personas del primer plano; sí, el sol no está ni bajo ni alto, un tanto a la espalda, no ha rebasado el sur... son las primeras horas de la mañana. Es extraño, porque casi no hay gente en la plaza; sólo unos niños correteando y algunas mujeres, recostadas en los portales, con largos delantales blancos. En la parte alta de la plaza, la superficie está más iluminada, sin contrastes, con esa luz que escapa entre las nubes, forcejeando, en un día de tormenta antes del verano, cuando llegan los primeros calores.

Al fondo, en segundo plano, se ve la torre del Duomo. Hay un cortejo fúnebre que atraviesa la plaza, en primer plano. Van ligeros, porque el último se ha quedado retrasado. Los que llevan el féretro van echados hacia atrás, como conteniendo el impulso de la poderosa pendiente de la plaza. Los que preceden al cortejo, portando los farolillos, se inclinan hacia delante; ya han dejado atrás la superficie inclinada. Uno de ellos gira la vista hacia la cámara. Asplund está enfrente del Palazzo, quizás dibujando la Torre del Mangia. Ve venir el cortejo y, desde media altura, lo sigue con la máquina. Por eso es el cortejo lo que está en el centro de la imagen. Espera a que se vea completa la superficie de la plaza. El féretro está engalanado, y los que lo llevan van cubiertos con túnicas y capirotos. El ocho de abril de 1914 era miércoles: a lo mejor no era un cortejo fúnebre sino unos hombres preparando las procesiones de Semana Santa.

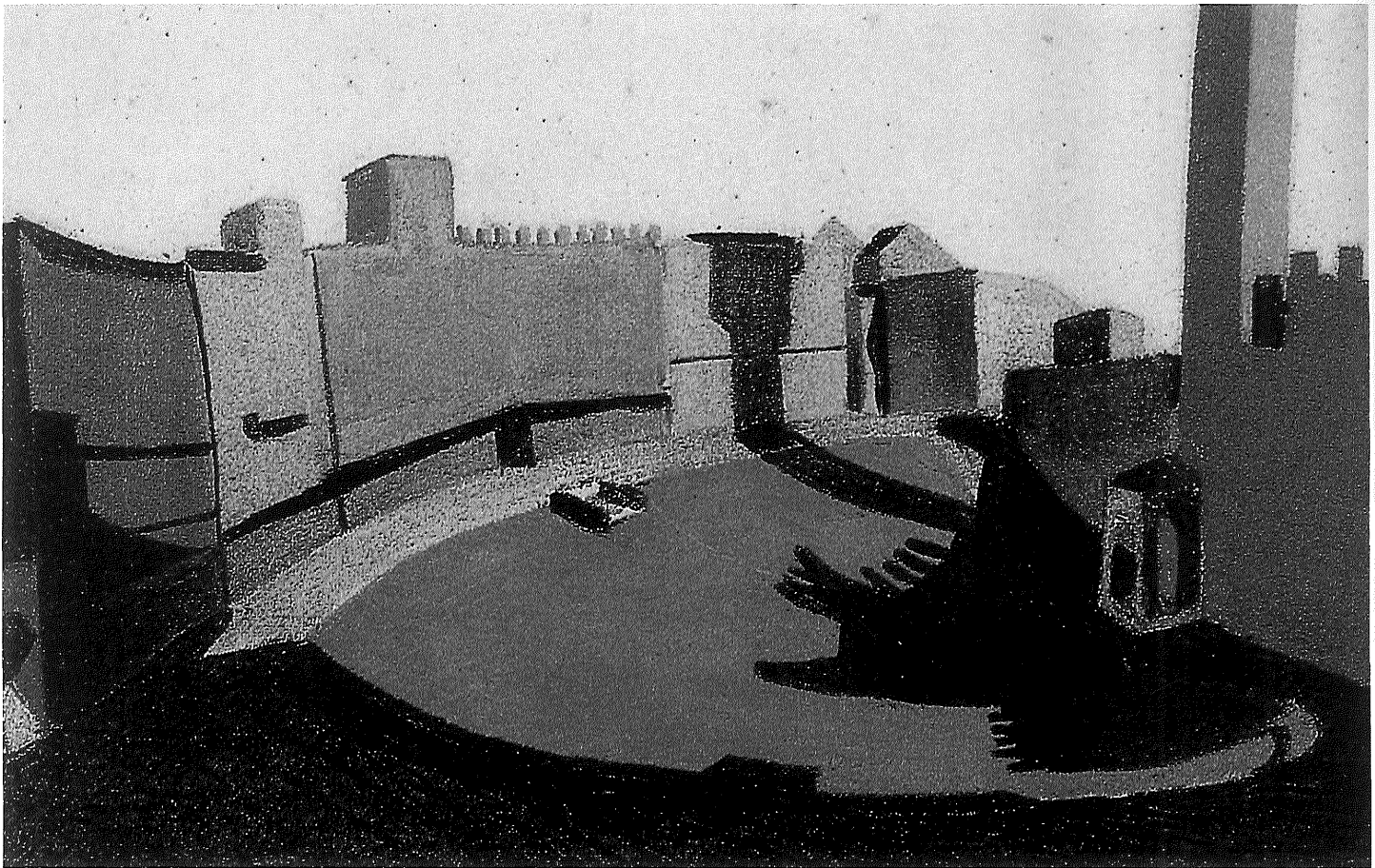
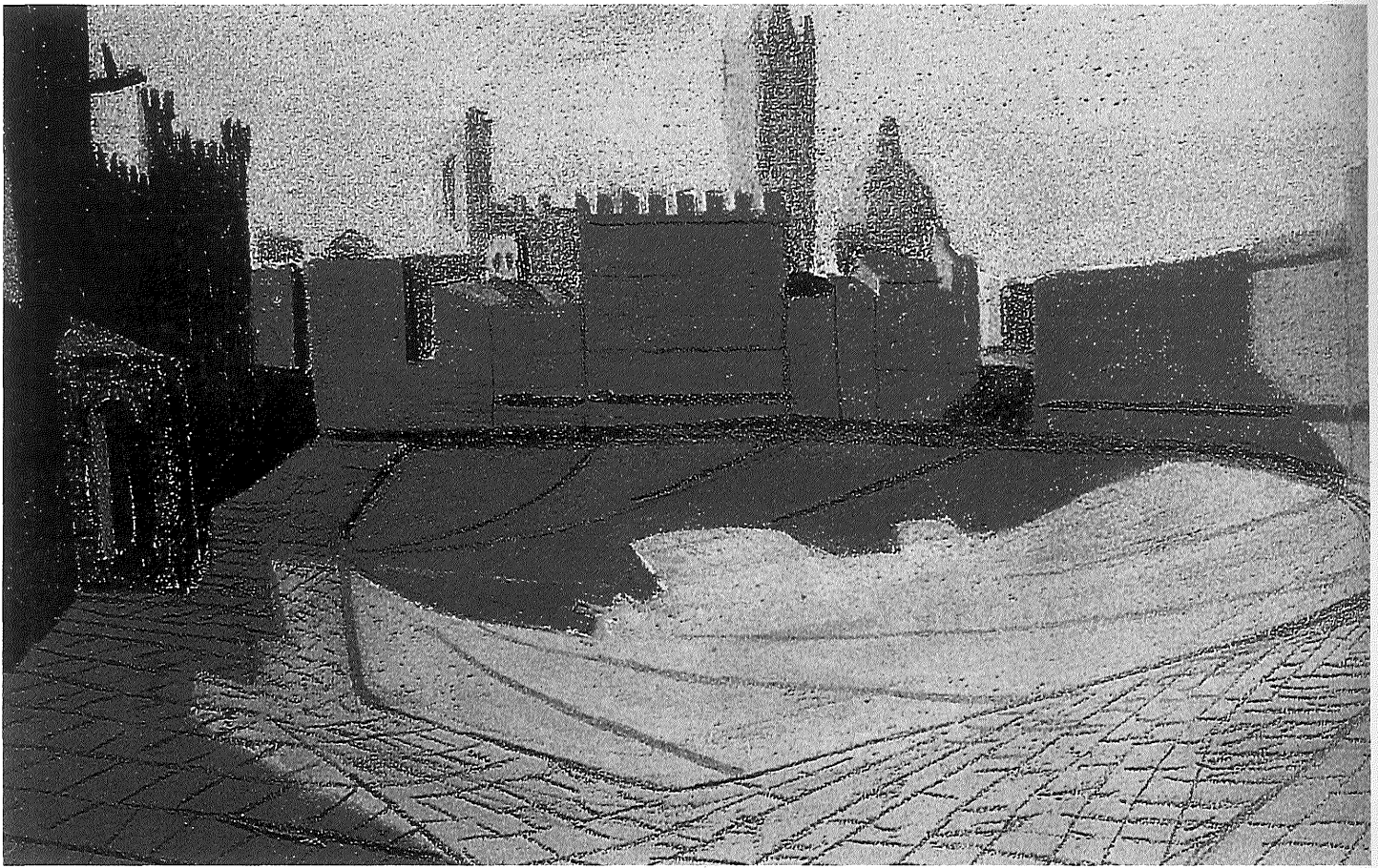
El día antes de partir hacia Siena, Asplund escribe: "Desde el parapeto de las murallas de la parte alta de la ciudad de Perugia, puedo mirar hacia abajo, sobre los tejados de la ciudad baja, en el extraño brillo de la puesta del sol. La llamada a vísperas repica desde la torre de la iglesia y de algún lugar de su interior surge un himno sereno, ascendiendo a los cielos. Las murallas de la ciudad baja rodean tensas y seguras todas las casas ascendiendo rápidamente a las crestas y, atravesando la gran puerta, la carretera se desliza con cautela por el valle en extraños meandros, visible a una gran distancia hasta que desaparece entre las colinas; llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos. A mi espalda deben estar todos los ciudadanos de Perugia intercambiando frases en las plazas y en las calles. El anochecer es tranquilo. ¿Van a cerrar ahora las puertas de la ciudad? Esta es una ciudad de mil aposentos, y es mucha la gente que trabaja, ama y muere aquí. Fuera de las murallas de la ciudad están el cementerio y los

80

81

82





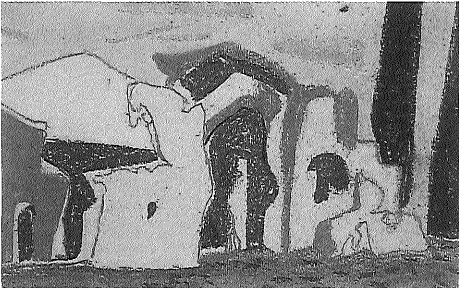
Italy, Le Corbusier speaks almost exclusively about colors, and Venice appears beautiful in its complementaries, between the green sea waters and the reds of the palaces.) Kahn knows that the trail of colors of objects is dressed in its complement; that is to say, that color and light are not abstract attributes of matter, but rather fruit of the moment and what envelopes it. And he paints the shadows, to bring forth the pavement, employing its complement. The tones thus become more alive. As in the other drawing, there are neither architectural details, nor people. These drawings are like those of de Chirico, for the long shadows, the treatment of colors and the emptiness of space. As it is a drawing of solids, of masses, the entrance to the Palazzo is always a little slow, exuding awkwardness, an unexpected guest. In this way Kahn does not try to reflect the exactitude of the real, not even the ambience of what he sees. So then what does he represent in his drawings? This is his second trip to Italy. To embark on the first, he had been working with Lee and traversed several Italian cities, crossing Europe from Plymouth, where he disembarked on May 3, 1928.

His drawings then were already influenced by tendencies in American Art, similar to the regionalists in his linework, and to Georgia O'Keeffe in the strict range of colors. Soon after his return, Kahn declares, "I try in all my sketches not to reproduce the subject servilely, but instead to respect it and consider it as something tangible, alive, from where my feelings come. I have learned to appreciate that it is not materially impossible to move mountains and trees, or alter domes and towers to my personal taste." For Kahn, the drawing transcends the representation of reality; its true value is rooted in the intent which reveals, in the capacity of the eye and the drawing implement to unlock it, a personal world yet to be discovered: "I aim to develop a composition and in each sketch I look for its own value, the same value I could give to a design problem. Making a sketch this way, reclaims, naturally, the development of many impressions and notes about the terrain." Thus, the drawing was done neither in Sienna, nor in 1950. It is about a process, more than about a representation of reality. Or at least, it is a reality of which forms part of the notes about the terrain as much as one's impressions. And it is a

sketch with a finality; the text, *The Value and Aim in Sketching* is, as in his other writings, enormously didactic. What is important here is the simultaneous presence of these differing visions of the same object, views with a framing so similar. It is as though things did not exist in themselves, but only through our gaze. Asplund is a person with enormous visual talent; his photographs of Venice, made from the tower and with the city seen among the large flags flapping in the wind, are exceptional, beautiful, sweet. If his annotations of the country and his drawings reflect an interest in measuring the architecture of the past, the photographs are crystallizations of visual instants, impressions propped up towards the plastic value of the moment. His photographs, like his work, are equidistant from nature and emotion: a heavy and fragile vagabond sitting at the robust base of the column of Saint Peter; a priest with a cloth hat, in a hurry, who passes in front of a hedge from which figs are growing. One could say that the Swedish architect is capable of condensing emotion; matter and space are modeled with an apparent facility that astounds. Asplund collects global perceptions on his walks; his sketches, fastidious, have a point of

<83  
<84

prados y las colinas y las montañas, de las que fluye el agua hacia el mar. Y, sobre todo ello, está el cielo, oscuro y sombrío ahora, pero radiante de nuevo con el sol por la mañana. ¡Qué extraño resulta, con toda la gente que se ha reunido en esas cuatro o cinco pequeñas ciudades visibles a lo lejos, cada una colocada sobre su propia colina, donde están justo empezando a encender sus lámparas, en un vano intento por mantener a raya la oscuridad!" Es un estado de ánimo un tanto melancólico, de Semana Santa. Un momento de reflexión "... en un vano intento por mantener a raya la oscuridad..." Quizás hay instantes que dejan una huella indeleble y esa leve pendiente cóncava (dividida en Campos, una palabra nada casual) reaparecerá en la entrada de la capilla del cementerio de Estocolmo, con la suave inclinación que deja correr el agua hacia el interior de la iglesia, y en la cual uno se deja llevar, a la vez con un sentimiento de inevitabilidad, de dirección hacia la muerte, echando un poco el cuerpo hacia atrás con temor, pero también como si el terreno ayudara, como un brazo en el hombro en esa dolorosa peregrinación. La arquitectura se finge naturaleza, igual que en la plaza de Siena la naturaleza se fingía arquitectura. También aquí el terreno al fondo se serena. Uno se sienta en la sillita, cabizbajo, y encuentra a sus pies una alfombrilla de piedra, un mosaico geométrico, pequeño pero inmenso sobre el que depositar la mirada, un laberinto para atrapar el pensamiento. La segunda vista de la Piazza del Campo es de 1951. Han transcurrido 37 años. Se llama Piazza del Campo I y es un dibujo de pasteles sobre papel, también apaisado, contra el que peleó Louis Kahn. La mirada se dirige casi hacia el mismo sitio que la anterior, hacia la catedral que se asoma al fondo, dejando el Palazzo Publico a la izquierda. A nuestra espalda queda naciente. El punto de vista es un poco más alto, casi desde la parte superior de la plaza. Las sombras arrojadas cruzan la plaza y dan forma a su superficie cóncava. Parece un caluroso día de verano. Pero no es verano. Kahn ha sido elegido arquitecto residente en la Academia Americana de Roma, un poco más arriba del Gianicolo, en 1950, y ha llegado a Roma en el otoño. Y a primeros de enero de 1951 ha volado hacia El Cairo con William Sippel, tras esperar impaciente un visado del gobierno egipcio que no llegaba. Así que, en realidad, el dibujo no fue hecho ni en Siena ni en 1950. Es por la tarde, el sol está bajo y nos llega desde poniente. No se puede decir que sea un dibujo interesado en la precisión; el palacio del frente debería tener siete almenas, y tiene ocho; hay un vacío en el eje. Los detalles arquitectónicos han desaparecido y las superficies reclaman su protagonismo. El color siena, las tierras, predominan en el conjunto. Las sombras son de un rojo intenso. Kahn tiene otro dibujo más de la plaza. Debe ser posterior porque se llama Siena II, o puede que, de algún modo, sea el mismo dibujo. El punto de vista es el opuesto, mirando hacia levante, pero las sombras son idénticas, corresponden a la misma hora. Como en el anterior, las trazas del pavimento y la curvatura de las sombras evocan la concavidad, tan femenina, de la plaza. Las sombras hacen presente lo que falta, completan en este segundo dibujo el cierre de la planta. Son una presencia que existe a través de su sombra. El dibujo tiene un punto más de intensidad, de dramatismo. Kahn conoce el mundo de la pintura. Sabe que, como decía Leonardo, la sombra de las naranjas, cuando las miras fijamente,



BAPTISTERIO DE SAN GIOVANNI, SIENA, 1951.  
(Pastel sobre papel, tamaño original 29 x 38,5 cm.)

PAISAJE ITALIANO, 1951.  
Dibujo en pasteles sobre papel de Louis Kahn.  
(Tamaño original, 19 x 22 cm, firmado Lou K '51)

PÁGINA IZQUIERDA:

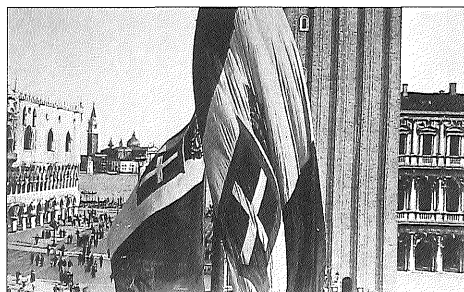
PIAZZA DEL CAMPO I, SIENA, 1951.  
Dibujo de Louis Kahn, 1951.  
(Pastel sobre papel, tamaño original 29 x 37,5 cm.)

PIAZZA DEL CAMPO II, SIENA, 1951.  
Dibujo de Louis Kahn. (Pastel sobre papel, tamaño original 29 x 37,5 cm.)

reluctance, of an obligation almost moral. The freshness of the photographs is inevitable; the center of the photograph is not a deserted plaza, it is that funeral party hastily crossing the plaza. For Asplund, there exists no architecture without inhabitants, or better yet, there is exists no architecture without the sentiments of its inhabitants. He is not an abstract architect, he is a concrete man. Despite his Latvian origin, Kahn is an architect of American formation. When his family arrived in Philadelphia, escaping the Czarist persecutions suffered by the Jews, Kahn was four years old. He has been gifted with the wonderful American ability to abstract perceptions. He has been impregnated with the tendency to consider impressions not as ends in themselves, but as a method of analysis. Thus begins his text, *Value and Finality of the Architectural Sketch*: "For the artist, everything encountered in nature is beautiful. Those attracted to the truth learn to recognize beauty even in the most common of things. Only the inexperienced eye scorns certain aspects of nature, because it is incapable of understanding philosophical truths."

"...because the inexperienced eye is incapable of understanding philosophical truths." For Kahn, the sketch is a means by which to catch a glimpse of the thread of which the real is knit, to unravel life's web and warp. Only a moment ago Kahn stated that projects ought to be undertaken as one undertakes a sketch, that one can move mountains and trees.... And he finishes the paragraph, "Then I must let go of all this, in order to realize the image in the form of a legible project." The affinity that architects have for this moment in which one "lets go of it all..." is curious, but what attracts particular attention is the adjective legible that Kahn uses. It seems to say that the sketch and the project have a content and that they must be able to be read. In this way, perception ought to be sifted by the intellect, identifying its instruments, purifying itself in its expression, and then ought to be communicated. In Asplund, there is something of an immediacy in the presentation of sentiment; here there is process that, to be intelligible, crosses abstraction, and then becomes a veil that covers the projects, that hides them like a mask. Kahn's architecture is less an accident than an extended thought. The explicable ought to be repeated. And his

discipline might be a lucky consequence of dictatorship. But in any case, now we know that the exactitude of the drawing is not transcendent, because it is only a veil through which one must pass to reach a concept. The drawing is not a representation, it is a creative act, a process. Kahn leaves from the Via dei Pellegrini, which is seen in the background of his first drawing, and arrives at the Piazza di San Giovanni. There (or later, because the viewpoint is impossible) he draws the Baptistery. His sketches are now more interested in the interstitial spaces between pure volumes. It is (or Kahn's mind finds it advantageous to be) a cloudy day, and the dark sky, stormy, allows a brilliant light to pass through to light the facade, an elevation now fractured by the light's embossing. If this drawing is legible, it appears that it is speaking about pure volumes carved with a composite order, of the interstices between them, of the simultaneous presence of frontality and the opening of vanishing points. Of a stepped plane from which surge simultaneously equal and distinct constructions. Asplund is drawing the fountain. Kahn crosses the Piazza del Duomo,



LA PLAZA DE SAN MARCOS EN VENECIA,  
Fotografía de Erik Gunnar Asplund. 1914.

PÁGINA DERECHA:

UN FRÁGIL VAGABUNDO, DURMIENDO  
EN LA ROBUSTA COLUMNA DE SAN PEDRO, EN ROMA.  
fotografiado por Asplund durante su viaje a Italia en 1914.

LUGAR SIN IDENTIFICAR. CURA CON HIGOS CHUMBOS.  
Fotografiado por Asplund en 1914.

es azul. (En su primer viaje a Italia, Le Corbusier hablará casi sólo de colores, y Venecia le parecerá hermosa en sus complementarios, entre las aguas verdemar y la rojez de los palacios).  
Kahn sabe que el rastro del color de los objetos está vestido de su complementario; es decir, que el color y la luz no son atributos abstractos de la materia, sino fruto del momento y de aquello que lo envuelve. Y pinta las sombras, para resaltar el pavimento, valiéndose del color complementario. Los tonos se hacen así más vivos. Como en el otro dibujo, no hay detalles arquitectónicos, ni personas. Se han acercado estos dibujos a los de Chirico, por esas sombras alargadas, el tratamiento de los colores y lo vacío del espacio. Como es un dibujo de llenos, de masas, la entrada al Palazzo es siempre un poco torpe, rezuma incomodidad; es un extraño invitado.

De modo que Kahn no trata de reflejar la exactitud de lo real, ni tan siquiera el ambiente de lo que ve. Pues, ¿qué representa en sus dibujos? Este es su segundo viaje a Italia. Para abordar el primero ha estado trabajando con Lee y recorre algunas ciudades italianas, atravesando Europa desde Plymouth, donde desembarca el 3 de mayo de 1928. Sus dibujos de entonces están ya influidos por las tendencias del arte americano, acercándose a los regionalistas en los trazos y a Georgia O'Keefe con las gamas de colores estrictas. Poco después de su vuelta, Kahn declara: "Intento en todos mis apuntes sobre un motivo no reproducir servilmente el sujeto, sino que lo respeto y lo considero algo tangible, vivo, de donde deben surgir mis sentimientos. He aprendido a apreciar que no era materialmente imposible desplazar montañas y árboles, o modificar cúpulas y torres según mis gustos personales."

Para Kahn, el dibujo trasciende la representación de la realidad; su verdadero valor radica en la intención que revela, en la capacidad de la mirada y el pincel para desencadenar un mundo personal, todavía por descubrir: "Busco desarrollar una composición y de cada apunte busco su propio valor, el mismo valor que podría dar a un problema del proyectar. Hacer un apunte de este modo reclama, naturalmente, el desarrollo de numerosas impresiones y notas sobre el terreno." Así que el dibujo ni estaba hecho en Siena ni era de 1950. Se trata de un proceso, más que de una representación de la realidad. O al menos, es una realidad de la que forman parte tanto las notas del terreno como las impresiones. Y es un apunte con una finalidad; el texto *The value and aim in Sketching*, como sus otros escritos, enormemente didáctico.

Lo que ahora importa es la presencia simultánea de esas visiones tan distintas de un mismo objeto, miradas con un encuadre tan parecido. Es como si las cosas no fueran en sí mismas, sino a través de nuestra mirada. Asplund es una persona con un enorme talento visual; sus fotografías de Venecia, hechas desde la Torre y con la ciudad entrevista tras las grandes banderas ondeando al viento, son excepcionales, hermosas, dulces. Si bien sus anotaciones de campo y sus dibujos reflejan un interés por medir la arquitectura del pasado, las fotografías son cristalizaciones de instantes visuales, de impresiones, escoradas hacia el valor plástico del momento. Sus fotografías, como su obra, son equidistantes de la naturalidad y la emoción. Un grueso y frágil vagabundo sentado en la robusta basa de la columnata de San Pedro, un cura con sombrero de teja, apresurado, que pasa por delante de una cerca de la que surgen unos higos chumbos... Se diría que el arquitecto sueco es capaz de condensar la emoción; la materia y el espacio son modelados con una aparente facilidad que pasma. Asplund va recogiendo en sus paseos



where one must ascend more than thirty meters. Asplund climbs the tower and photographs the city from above. Kahn goes down the Via del Capitano and arrives later at the Pinacoteca Nazionale, in the Via San Pietro, 29. In the background one can see the botanic gardens. Perhaps he enters. There is a small room with two paintings, illuminated from the side. They are by Ambrogio Lorenzetti. The first is called *Città sul Mare*. It is a bird's eye view of a fortress, a huge argument between a flat, frontal landscape and some constructions represented practically in axonometric, with a ruler, each piece looking to a different side. How much Lorenzetti must have suffered, looking for a way to draw this city that resisted him! Until then, the paintings scarcely had a little ingenuity. This is a dramatic battle, self-destructive, looking for the value of the drawing. The other painting, in its way, is beautiful and bare. It is called *Castello in riva a un lago*.

It is an extraordinarily interesting painting, with a flat landscape, a castle wavering in its representation, and a solitary, excessively large boat at shore. The lake is almost transparent and of an emerald color. A path zigzags in straight segments, until it reaches a chapel hidden

behind the hillside. The castle, unaware of its appearance, hides behind a granite rock in the foreground, which looks more like flint, hewn primitively, without implements. The battle of depth has begun. But the surprising thing is that only the boat, in its planking, is represented as vanishing in perspective, a perspective more intuitive than scientific. The boat suffers the same estrangement as the gate in Kahn's drawings of the Plaza, in that it resists embracing the land in which it sits. Kahn focuses on the boat. He admires the titanic force, this desperate struggle of the mind with the drawing implements, of the eye with the view. Of what things are with what things want to be. Most graceful is the effort to find a mode of expression, the effort to be. Kahn is not preoccupied that the landscape is not real; what concerns him is the struggle evident in the paintings, the anxiety, the search, the point of view. He writes: "It doesn't matter how loyal the interpretation of a cathedral is to all the rules which perspective imposes on the composition of its elements, as it would be merely a banal image of depth, height and width: this vision would become simply a banal architectural perspective, if it were to lack the sensitivity to employ at

least those elements which cause one to feel the project, its lyrical rhythm and the counterpoint of its masses. In fact, it would not be worthwhile for us necessarily to follow rules of perspective in making the drawing. Chinese painters, who were the ones that best succeeded in representing space, did they not almost entirely ignore perspective precisely as we have always used it?"

Kahn approaches the project like his sketches, modifying configurations that surge from history and nature. The double effort of the pastel drawings, the "erosion of details" in search of the abstract, and the legibility, that is to say, the tension towards objectivity, opposes the subjectivity of the design like a personal field of an architect's obsessions. Kahn continues with the fixed view in that beautiful boat, at the shore of the lake.

Asplund returns to the Palazzo Pubblico, draws the door, the serpent of the wooden screen, the coat of arms. He enters and takes note of the Intarsitos and the moldings. He goes up to the first floor, and arrives at the Sala de la Pace. Here there are also paintings by Ambrogio Lorenzetti, done between 1337 and 1339: *Il buono e il cattivo governo*,

percepciones globales; sus apuntes, prolijos, tienen un punto de desgana, de deber casi moral. La frescura de las fotografías es inevitable; el centro de la fotografía no es una plaza desierta, es aquel cortejo apresurado que atraviesa la plaza. Para Asplund, no hay arquitectura sin habitantes, o mejor aún, no hay arquitectura sin los sentimientos de sus habitantes. No es un arquitecto abstracto, es un hombre concreto.

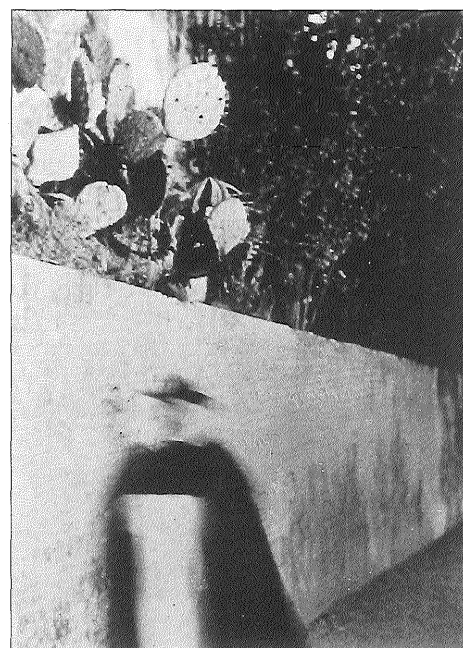
A pesar de su origen letón, Kahn es un arquitecto de formación americana. Cuando la familia llega a Filadelfia escapando de las persecuciones zaristas que sufren los judíos, Kahn tiene cuatro años. Está patinado de esa asombrosa capacidad americana de abstraer las percepciones. Está impregnado de esa tendencia a considerar las impresiones no como fin, sino como método de análisis. Así comienza su texto *Valor y finalidad del apunte arquitectónico*: "Para el artista, todo aquello que se encuentra en la naturaleza es hermoso. Quienes se sienten atraídos por la verdad aprenderán a reconocer la belleza incluso en las cosas más comunes. Tan sólo el ojo no experto despreciará algunos aspectos de la naturaleza, porque no será capaz de entender las verdades filosóficas."

"... porque no será capaz de entender las verdades filosóficas." Para Kahn, el apunte es un medio para entrever la materia de la que lo real está tejido, para deshilar la urdimbre de la vida. Hace tan sólo un momento nos decía que los proyectos deben hacerse igual que los apuntes, que podría mover montañas y árboles... Y termina el párrafo: "Luego debo dejar aparte todo esto, para realizar la imagen en la forma de un proyecto legible."

Es curioso el apego de los arquitectos por este instante en el que se "deja aparte todo"... Pero ahora lo que llama la atención es el adjetivo legible que utiliza Kahn. Es decir que el apunte y el proyecto, tienen un contenido, y que éste debe ser legible. De este modo, la percepción debe ser tamizada por el intelecto, identificando su trasdós, purificándose en su expresión, y debe ser comunicada. En Asplund había algo de inmediatez en la presentación del sentimiento; aquí hay un proceso que, para ser inteligible, atraviesa la abstracción y se convierte en un manto que cubre los proyectos, que oculta como una máscara. La arquitectura de Kahn tiene menos de accidente, de particular, que de pensamiento extendido. Lo explicable debe ser repetido. Y su disciplina puede llegar a ser una suerte de dictadura. Pero en cualquier caso, ahora sabemos que no tiene trascendencia la exactitud del dibujo, porque es sólo un velo que hay que atravesar para llegar a un concepto. El dibujo no es una representación, es un acto creativo, un proceso.

Kahn sale por la Via dei Pellegrini, la que se ve al fondo de su primer dibujo, y llega a la Piazza de S. Giovanni. Allí (o más tarde, porque el punto de vista es imposible) dibuja el Baptisterio. Sus apuntes están ahora más interesados en los intersticios entre volúmenes puros. Es (o en la mente de Kahn conviene que sea) un día encapotado y el cielo oscuro, de tormenta, deja pasar una luz

vivísima que ilumina la fachada, un alzado ahora roturado por el relieve. Si este dibujo se puede leer, parece que está hablando de los volúmenes puros grabados con un orden compositivo, de los intersticios entre ellos, de la presencia simultánea de la frontalidad y la apertura de fugas. De un plano escalonado del que surgen construcciones a la vez iguales y distintas. Asplund está dibujando la fuente. Kahn atraviesa la plaza del Duomo, hay que ascender más de treinta metros. Asplund sube a la torre y fotografía la ciudad desde las alturas. Kahn baja por la Via del Capitano y llega más tarde a la Pinacoteca Nazionale, en Via San Pietro 29. Al fondo se ve



*allegorie ed effetti nella città e nella campagna.* They do not have the austerity of the other paintings, filling the walls, they deceive. There is another kind of legibility, more literal, symbolic. The allegory of good government is an old man with a white beard, with his feet over a she-wolf; he is surrounded by civil virtues, and crowned by faith, hope and charity. There is a very expressive materiality, that associates the symbol to its surroundings. Although, in reality, what really fascinates him is the view to the city and its fields, that seem taken from his words about Perugia: "...a man reaches the city with his ass, returning home that night. And far away, the hills of Umbria, with a solitary tree here and there, cutting contours in the afternoon background, exactly like in the paintings of the old Perugian masters."

Asplund depicts everyday life in Italy; he describes children playing- the city is a whole with its men and women. Thus the allegory of good government fascinates him. In this painting, Lorenzetti expanded the countryside; until then, the everyday did not have content in the representation of the city, the church and the nobility were the only visible actors. For the first time, the city appears without being dressed

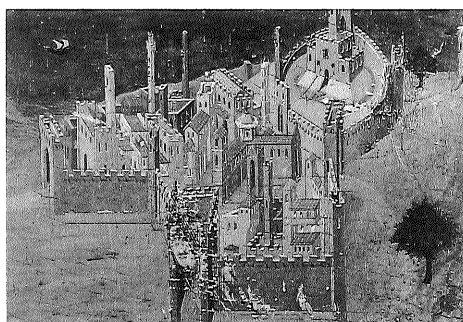
in anachronisms, in the everyday. A group of women, adorned in dragonfly outfits, dance and sing. At the top, several men on scaffolding finish a tower. Clothing is hanging from balconies and merchants show their wares; as in his diary, "...a man comes to the city with his ass, returning home that night". Sven Erikson's murals for the cemetery chapel were also to be like that.

Asplund's photograph of the cupolas of San Marco, with the frame directed only upwards, is speaking about a certain instantaneity, of an urban landscape, of a portrait of the world, of a blurry profile, almost imperceptible, that blends material ordered by nature and material ordered by man. Forty years later, Kahn would draw these same cupolas, a drawing plainly artistic, full of color, and to a certain extent orchestral, almost in movement, as if architecture were alive and vibrating in front of the gazing eye. Asplund has the talent to make the space that mediates between architecture and nature disappear; one comes so close to the other that they begin to be confused; the suave slope of the big chapel, the hill of meditation, the chapel of the forest so natural, so primitive, the Adam and Eve of the library that we tighten in our

fingers.... For Kahn, architecture has no immediacy; it is the result of a laborious practice, of a reflection, that is sewn as much in its own making as in its perception. Asplund's architecture is moving because it establishes a relation with nature in itself. For Kahn, it is the person that establishes the relationship with nature, through architecture. Architecture is a window through which one sees the world. Why, instead of obliging himself upon having seen nature, did he understand 'leave all of this alone and realize a legible image'? By defining his work as legible, he leads one to understand that what is in nature can be read in architecture, giving primacy to the observer over the actual presence of nature.

Asplund intuits the bareness of nature in architecture, knowing when it is near. He surprises, captures, and exhibits nature itself. For Kahn, things are also ideas, but in showing their unions, he simplifies them; they become transparent. They lose the mysterious opacity of other times, when the abstract and the concrete, things and ideas, occupied the same cupboard in the mind and eye, and nature sought refuge in the interior of man.

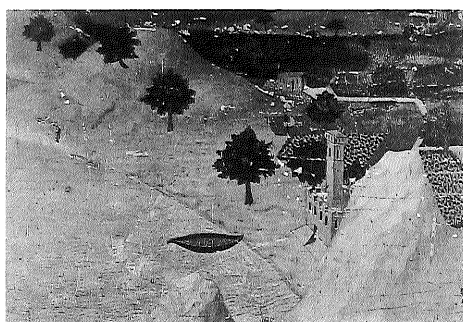
98



101

el jardín botánico. Quizás entra. Hay una salita pequeña con dos tablitas, iluminadas desde el lateral. Son de Ambrogio Lorenzetti. La primera se llama *Città sul Mare*. Es una ciudadela a vista de pájaro, una pelea descomunal entre un paisaje plano, frontal y unas construcciones representadas casi en axonométrica, con regla, cada pieza mirando a un lado distinto. ¡Cómo debió sufrir Lorenzetti, buscando cómo dibujar esa ciudad que se le resistía! Hasta entonces las pinturas tenían algo de ingenuidad apenas. Esta es una batalla dramática, desgarradora contra sí mismo, buscando el valor del dibujo. La otra tablita, a su lado, es hermosa y seca. La han llamado *Castello in riva a un lago*.

99



100



102

CITTÀ SUL MARE.  
Ambrogio Lorenzetti. Pinacoteca Nazionale, Siena.

CASTELLO IN RIVA A UN LAGO.  
Ambrogio Lorenzetti. Pinacoteca Nazionale, Siena.

IL BUONO E IL CATTIVO GOVERNO:  
ALLEGORIE ED EFFETTI NELLA CITTÀ E NELLA CAMPAGNA.  
(Fragmento). Ambrogio Lorenzetti, 1339. Sala de la Pace,  
Palazzo Pubblico, Siena.

Es una pintura extraordinariamente interesante, con un paisaje plano, un castillo titubeante en su representación y una desmesurada barca solitaria en la orilla. El lago es casi transparente, de color esmeralda. Un camino zigzagüea, en tramos rectos, hasta una capilla agazapada tras la colina. El castillo, ignorante de su apariencia, se esconde tras una roca granítica en primer plano, más bien con aspecto de pedernal, de talla primitiva, sin herramientas. La batalla de la profundidad ha comenzado. Pero lo sorprendente es que tan sólo la barca, en su tableado, está representada con fuga perspectiva, todavía mas intuitiva que científica. La barca sufre el mismo extrañamiento que el portón en los dibujos de la Plaza de Kahn, se resiste a abrazar la superficie. Kahn se fija en la barca. Admira ese esfuerzo titánico, esa lucha desesperada de la mente con los pinceles, de los ojos con la mirada. De lo que las cosas son con lo que quisieran ser.

Lo hermoso es el esfuerzo por encontrar una expresión, el esfuerzo de ser. A Kahn no le preocupa que el paisaje no sea real; lo que importa es la lucha que se percibe en los cuadros, el ansia, la búsqueda, la mirada. A su vuelta, escribe: "La impresión de una catedral, no importa lo fiel que se sea a todas las reglas que la perspectiva impone a la composición de los elementos, será a menudo simplemente una banal imagen de profundidad, altura y anchura: ésta llegará a ser simplemente una banal perspectiva arquitectónica, a menos que no se haya tenido la sensibilidad de usar aquellos elementos que nos hagan sentir el proyecto, su ritmo lírico y el contrapunto de sus masas. De hecho, no tendrá valor para nosotros seguir necesariamente las reglas de la perspectiva al trazar el dibujo. Los pintores chinos, que fueron los que mejor lograron representar el espacio, ¿no han ignorado precisamente casi por completo la perspectiva tanto como nosotros la hemos siempre usado?"

Kahn se acerca al proyecto, como a sus apuntes, modificando configuraciones que surgen de la historia y la naturaleza. El doble esfuerzo de aquellos pasteles, la "erosión de los detalles" en busca de lo abstracto, y la legibilidad, es decir, la tensión hacia la objetividad, se opone a la subjetividad del diseño, como campo personal de las obsesiones del arquitecto. Kahn continúa con la vista fija en aquella hermosa barquita, a la orilla del lago.

Asplund vuelve al Palazzo Pubblico, dibuja la puerta, la serpiente de la cancela, el escudo. Entra y toma nota de los Intarsitos y las molduras. Sube al primer piso, y llega a la Sala de la Pace. Aquí también hay pinturas de Ambrogio Lorenzetti, ejecutadas entre 1337 y 1339: *Il buono e il cattivo governo, allegorie ed effetti nella città e nelle campagna*. No tienen la sequedad de las tablitas, revisten las paredes, las engañan. Hay otra suerte de legibilidad, más literaria, más simbólica. La alegoría del buen gobierno es un anciano de barba blanca, con los pies sobre la loba; está rodeada de las virtudes civiles, y coronada por la fe, la esperanza y la caridad. Hay una



expresividad muy matérica, que asocia el símbolo a su superficie. Aunque en realidad, lo que de verdad le fascina es esa vista de la ciudad y sus campos, que parece sacada de sus palabras de Perugia: "...llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche. Y, a lo lejos, las colinas de la Umbría, con un árbol solitario aquí y allá, recortándose contra el firmamento del atardecer, exactamente como en las pinturas de los viejos maestros perugianos..."

Asplund retrata la vida cotidiana de Italia, describe a los niños jugando, la ciudad es un todo con sus hombres y mujeres. Por eso le fascina la alegoría del buen gobierno. En ella Lorenzetti ha expandido el campo de la pintura; hasta entonces, lo cotidiano no tenía cabida en la representación de las ciudades, la Iglesia y la Nobleza eran los únicos actores visibles. Por vez primera la ciudad aparece sin revestirse de anacronismos, en su diario quehacer. Un grupo de mujeres, ataviadas con trajes de libélula bailan y cantan. En lo alto, unos hombres sobre un andamio acaban una torre. La ropa está colgada en los balcones y los mercaderes enseñan sus telas; como en su diario "... llega a la ciudad un hombre con su asno, de vuelta a casa esta noche." Los murales de Sven Erikson para la capilla del cementerio también serán así.

La fotografía de Asplund de las cúpulas de San Marcos, con el encuadre mirando sólo hacia arriba, está hablando de un cierta instantaneidad, de un paisaje urbano, de un retrato del mundo, de un perfil borroso, casi imperceptible, que deslinda la materia ordenada por la naturaleza y la materia ordenada por el hombre. Cuarenta años más tarde, Kahn dibujará esas mismas cúpulas, un dibujo plenamente artístico, lleno de color, en cierto modo orquestal, casi en movimiento, como si la arquitectura tuviera vida y vibrara a los ojos de quien lo ve. Asplund tiene el talento de hacer desaparecer el espacio que media entre la arquitectura y la naturaleza; las acerca hasta que se confunde: la suave pendiente de la capilla grande, la colina de la meditación, la capilla del bosque tan natural, tan primitiva, el Adán y Eva de la biblioteca que apretamos en nuestros dedos... Para Kahn, la arquitectura no tiene nada de inmediatez; es el resultado de un proceso laborioso, de una reflexión que está cosida tanto al propio hacerse de la arquitectura como a su percepción. La arquitectura de Asplund es emocionante porque establece una relación con la naturaleza, en sí misma. En Kahn es el hombre quien establece la relación con la naturaleza, a través de la arquitectura. La arquitectura es un hueco para mirar el mundo. ¿Por qué si no habría de empeñarse, una vez que ha mirado la naturaleza y la ha comprendido, en "Dejar aparte todo esto y realizar una imagen legible." Al definir su obra como legible, está dando a entender que aquello que hay en la naturaleza puede ser leído en la arquitectura, dando primacía al observador sobre la propia presencia de la naturaleza.

Asplund intuye la desnudez de la naturaleza en la arquitectura, sabe cuándo está cerca. La sorprende, la atrapa, y la exhibe, en sí misma. Para Kahn, también las cosas son ideas, pero al mostrar sus ataduras, las simplifica; se vuelven transparentes. Pierden la misteriosa opacidad de otro tiempo, cuando lo abstracto y lo concreto, las cosas y las ideas, ocupaban la misma alacena en la mente y en los ojos, y la naturaleza estaba refugiada en el interior del hombre.

103 - LAS CÚPULAS DE LA CATEDRAL DE SAN MARCOS EN VENECIA, Fotografiadas por Asplund en 1914.

104 - BASÍLICA DE SAN MARCOS, 1951. Dibujo en pastel sobre papel de Louis Kahn. (Tamaño original 31.7 x 39.4 cm)

*ESTE TEXTO ES EL PRIMERO de los que Luis Moreno Mansilla presentará en la revista Arquitectura en una serie denominada "El sur de los arquitectos nórdicos". Recogerá diferentes materiales de su Tesis Doctoral La Mirada del Conocimiento. Apuntes de viaje al interior del Tiempo, disponible de momento sólo en la Biblioteca de ETSAM. Se pueden consultar las fotografías de Asplund en el Museo de Arquitectura de Suecia en Estocolmo, junto a su diario manuscrito, que Luis Moreno Mansilla ya tradujo en 1987 durante su estancia en Estocolmo. Los dibujos de Kahn están repartidos entre la Kahn Collection de la Universidad de Pennsylvania y sus descendientes. La revista Lotus publicó en 1991 un número (68, L'occhio dell'architettura) sobre los dibujos de viaje de los arquitectos. Entre otras contribuciones, Luca Ortelli escribió sobre los de Asplund y Vincent Scully sobre los de Kahn.*